Saramago e os valores de Sassoli: do mítico e do ético em *Caim*

Nefatalin Gonçalves Neto

> Deus é o silêncio do universo, e o homem o grito
> que dá sentido a esse silêncio.
> (José Saramago)

O conceito de humanidade e ideias humanistas têm como escopo maior, em nossa sociedade atual, por meio de um direcionamento ético proveniente da Bíblia e da cultura judaico-cristã. Em outros termos, o conjunto de livros que formam a Bíblia são responsáveis diretos tanto na constituição do imaginário da sociedade ocidental quanto por seu cânone literário. Essa paternidade única não impediu, entretanto, que diversas e plurais culturas se desenvolvessem baseados em um mesmo ponto inicial e promovessem projetos de melhoria e qualidade social. Dentre tais, podemos destacar o projeto europeu de melhoria cidadã proposto por David Maria Sassoli: solidariedade, igualdade, justiça, generosidade, dentre outros quesitos contrapostos à violência, traição, maldade, inveja.

Tal proposta se dá, em especial, por meio de uma diversidade de ideias e ideais provindos de uma fonte comum e capaz de transformar a sociedade. Segundo a declaração do próprio eurodeputado, «a maior força da Europa reside na sua diversidade. O Parlamento Europeu saúda e celebra a singularidade cultural de cada Estado Membro» (Sassoli 2021).

Tendo as reflexões de Sassoli como base e tomando da bíblia suas histórias mais conhecidas, figuras e episódios como o de Caim servem como objetivo para pensarmos, eticamente, modelagens e projetos de melhoria e qualidade social. Isso porque, apesar de qualitativa para tais questionamentos, a bíblia também apresenta narrativas sanguinolentas, extremamente ambíguas e com quesitos que urgem uma nova reflexão para se entender a sociedade hodierna e seus possíveis direcionamentos. É por esse caminho que se chega ao grito que dá sentido

Nefatalin Gonçalves Neto, Federal University of Pernambuco (UFPE), Brazil, nefa.usp@gmail.com, 0000-0002-0027-5237

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Nefatalin Gonçalves Neto, *Saramago e os valores de Sassoli: do mítico e do ético em* Caim, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0010-3.23, in Michela Graziani, Annabela Rita (edited by), *Europa: um projecto em construção. Homenagem a David Sassoli*, pp. 227-241, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0010-3, DOI 10.36253/979-12-215-0010-3

ao silêncio necessário de ser urdido. Não a toa seja a literatura o espaço de maior diálogo com a bíblia: os dois conjuntos promovem intertextos que repensam a ética, projetam possibilidades e emolduram uma melhor ordem social. Nas palavras de Sassoli, «do que a Europa precisa (e o mundo todo, se pensarmos por um prisma holístico) – e precisa acima de tudo – é de um novo projeto de esperança» (Sassoli 2021). Essa esperança ansiada só se perfaz, como bem pontuou o eurodeputado, quando ancorada em três vertentes robustas: inovação, proteção e iluminação. Podemos tomar esta moldura exposta por Sassoli como base de leitura para constatarmos como alguns romances de Saramago se efabulam.

Iluminado por um projeto cuja força reside na valorização de uma diversidade que não ignore o singular de cada sujeito e cultura, podemos tomar o último romance do escritor português, *Caim*, como exemplo. O curto romance que retoma a narrativa bíblica que lhe nomeia traz em seu bojo a qualidade de fechar o conjunto da obra saramaguiana em suas reincidências e termina por colocar um ponto final na obra do escritor português. E não apenas por conta das sibilinas palavras que encerram o romance: «A história acabou, não haverá nada mais que contar» (Saramago 2009, 172), mas também por fechar em movimento arrebatador e concatenador, mesmo sem intenção inicial, aquelas ideias e temas apontados por Sassoli no discurso citado. *Caim* resgata em suas linhas toda a obra romanesca saramaguiana e a conecta, resolvendo enigmas deixados para trás e, principalmente, encerrando o jogo – como se o escritor implícito na narrativa dissesse: acabei, tudo está consumado.

Afora tal sentimento (menos teorético e muito mais impressionista de nossa parte, deixemos claro), temos de forma contundente que há um espírito ético de leitura heterodoxa direcionada – a mesma realizada em *Evangelho segundo Jesus Cristo* – e que suscitou recensões e polêmicas que se multiplicaram quando do lançamento de *Caim*. O texto foi tratado pela crítica com o uma espécie de retomada saramaguiana de suas questões deístas e ateístas. Contudo, críticos não leram o texto em seu viés literário ou mesmo ético. Exemplo soberbo, mas pouco seguido e divulgado, foi o da mulher de Saramago, Pilar del Río, ao analisar o texto. No *blog* do escritor, ela comenta que o romance não é

> [...] um tratado de teologia, nem um ensaio, nem um ajuste de contas: é uma ficção em que Saramago põe à prova a sua capacidade narrativa ao contar, no seu peculiar estilo, uma história de que todos conhecemos a música e alguns fragmentos da letra (Río 2009: [s.p.]).

Apesar de extremamente elucidativo, o texto de Pilar é desconhecido – muito em conta talvez porque a antena desconfiada da crítica tenha disparado no exato instante em a mulher do autor dá o direcionamento de leitura, numa tentativa de fechar a abertura da obra. Antenas a parte, Pilar é uma das únicas e enxergar em *Caim* a ação do artefato literário em desprezo do tema bíblico ao declarar, sem qualquer tipo de arremedo ou cuidados, que o romance «[...] é literatura em estado puro» (Río 2009: [s.p.]).

Em diálogo com Pilar e a fim de fugir dessa seara extremamente comum e errônea de se ler *Caim*, nos propomos a promover uma pequena incursão no

romance que permita entender alguma faceta dessa literatura em estado puro. *Caim* é um mapa literário que se espalha em todas as direções, se abre e se fecha, pulsa, constrói e desconstrói. Um agenciamento que se move em várias direções, escapa pelos cantos, se esparrama. Sendo discurso plural, em uma condição democrática de leitura, não poderíamos apresentar um texto cuja conseqüência seja encerrar qualquer tópico, antes a condição de leitor que assumimos parte de uma mínima idéia para, a partir dela, especificar um caminho de leitura.

Partindo dessa premissa, temos que *Caim*, marcado por uma inspiração barroca, apresenta em suas linhas mestras um conflito característico dessa corrente – a saber, a oposição entre duas modalidades de experiência, matéria e espírito – projetadas na dualidade culpa/perdão. A marca da profanidade, representada pelo pecado, é contraposta ao sacro perdão em um processo de buscas e perdas, qual a ovelha desgarrada do evangelho que perdida, clama em brados para voltar às graças do Pastor. A temática religiosa é marcada pela excelência de elementos satíricos (em seu sentido primeiro, surgido na constituição da literatura latina, ou seja, uma composição livre e irônica contra instituições, costumes e ideias) que destitui carnavalescamente a ideação de poder divino e insere a necessidade do humano para a concretização dos atos numinosos. O jogo anômalo que institui a criatura como fator necessário para a existência e competência do criador, além do rebaixamento celeste em contraposição à elevação do terreno, institui um dinamismo contrastante que causa dramaticidade e promove a sensibilização sensorial do enunciatário. Temos, então, um caso especial de dialética, como bem teorizou Eliade (2010): o profano é transmutado em sagrado, embora conservando a sua estrutura primitiva (uma pedra sagrada não deixa de ser uma pedra).

O *caminho tortuoso* de construção do romance se vale de uma fórmula *mnemotécnica*, ou seja, um raciocínio estranho, que serve para causar confusão entre falso e verdadeiro. Essa fórmula faz do jogo linguístico instaurado um processo sem afirmação derradeira; movência em estado de devir. Essa característica funcional e dinâmica, própria do barroco, causa a perspectiva multifocal, substitui o absoluto pelo relativo e, por consequência, a limitação pela liberdade. Perspectiva que podemos constatar presente a partir do momento que a personagem principal, Caim[1], entra em *combate* com Deus. A orientação provida pelos *deslimites* desse ato insinua poder continuar para além da moldura física do livro que lhe enforma, marca a assimetria barroca do escrito – um anteparo solucionador, mas disposto de tal forma que esconde diversas possibilidades.

O barroco, como sabemos, não se constitui apenas como estilo artístico, mas é todo um movimento que formula modos novos de perceber e dispor o mundo. Imbuído por essa perspectiva, *Caim* intenta confrontar-se com o poder, criticá-lo, lutar contra suas formas de repressão e violência. E esse confronto se dá,

[1] A fim de evitarmos a confusão homonímica entre romance e personagem que o nomeia, todas as vezes que nos referirmos a Caim como personagem, ela será grafada sem itálico e, quando a referência for ao romance, ele virá em itálico.

precipuamente, contra o contexto religioso judaico-cristão – para Saramago o discurso mais representativo do poder autoritário. O romance inflama-se contra o teológico em favor de uma tentativa de mudá-lo, transformá-lo. Por seu turno, enquanto *soldado* de defesa do elemento literário (com intenções de mudança social racionalizada), o narrador saramaguiano vale-se de dispositivos críticos – ironia, paródia, paráfrases, discursos ambíguos, síncrises, todos típicos dos textos carnavalizados – para seduzir o leitor e tentar possibilitar-lhe outros vieses ideológicos. Apropriando-se do maior mito da sociedade hodierna, o escritor procura, com seu romance, desmitificar posturas compostas e pensamentos retrógrados veiculados pelo cristianismo, esbarrando numa problemática constante: a evidente dependência entre humanidade e divindade em que a derrocada de um implica a do outro. Assim, o experiente narrador do romance propõe, para além da morte divina, uma saída insólita ao conluir criador e criatura em discussões eternas a favor da vida e de sua melhoria.

Caim inicia, em seus primeiros dois capítulos, com a narração dos incidentes cometidos pelo casal primevo do *Gênesis* – cena que permanece até metade do terceiro capítulo –, momento em que aparece o protagonista para tomar conta das cenas narrativas com o grande imperativo de querer destruir a humanidade e acabar com a existência da figura divina. O romance, portanto, refaz o escritural bíblico sob um olhar ético-paródico, no qual a justificativa dos atos divinos e humanos é colocada, indiretamente, na berlinda para ser julgada segundo um parecer humanitário. *Caim* representa, em seu extrato teórico, a proposição de Waldecy Tenório sobre os textos de cunho religiosos de Saramago se valerem de um estilo profético. A expressa indignação presente no livro diante da injustiça, mesmo quando ela vem de Deus, é a mesma dos enviados divinos: uma voz que se levanta contra a vileza e a caoticidade da situação (cfr. Tenório 1998, 139), aponta os caminhos tortuosos e clama pelo arrependimento de atos insanos contra a vida.

Na verdade, como o próprio Saramago afirmou, a Bíblia está cheia de violência e seu romance retrata-a nesse aspecto. O autor indicia, por meio de seu texto, que tal problema está irmanado no pensamento tortuoso promovido pelo *Fator Deus*: o fiel deve cumprir cegamente suas premissas, motivo que causa o «[...] horror, agachado [que] como um animal imundo, esperou que saíssemos da estupefação para nos saltar à garganta» (Saramago 2001: [s.p.]). Destarte, para o escritor, Deus cria os homens, mas, ao mesmo tempo, é criado por eles. Essa necessidade da representação de uma divindade e, consequentemente, a necessidade de uma religião, implanta certas visões de uma criação ser melhor ou mais poderosa que outra:

> Os deuses, acho eu, só existem no cérebro humano, prosperam ou definham dentro do mesmo universo que os inventou, mas o "fator Deus", esse, está presente na vida como se efetivamente fosse o dono e o senhor dela. Não é um deus, mas o "fator Deus" o que se exibe nas notas de dólar e se mostra nos cartazes que pedem para a América (a dos Estados Unidos, não a outra...) a bênção divina. [...] Dir-se-á que um deus andou a semear ventos e que outro deus responde

> agora com tempestades. É possível, é mesmo certo. Mas não foram eles, pobres deuses sem culpa, foi o "fator Deus", esse que é terrivelmente igual em todos os seres humanos onde quer que estejam e seja qual for a religião que professem, esse que tem intoxicado o pensamento e aberto as portas às intolerâncias mais sórdidas, esse que não respeita senão aquilo em que manda crer, esse que depois de presumir ter feito da besta um homem acabou por fazer do homem uma besta (Saramago 2001: [s.p.]).

Dessa forma, para (a)firmar uma visão de mundo, pessoas começam a matar seus discordantes, a eliminar o diferente em nome em nome das divindades representantes do pensamento defendido – como ocorrido com as Torres Gêmeas, o Conflito Palestino, Católicos e Protestantes na Irlanda, a luta entre Indianos e Ingleses, Portugueses continentalistas e guerrilheiros Angolanos/Moçambicanos, Indus e Muçulmanos na Caxemira etc. As várias épocas e passagens que *Caim* testemunha ao longo de sua viagem no tempo demarcam esse caráter violento, castrador e narcisista do *fator Deus* representado pela divindade judaico-cristão. Assim, apesar de aparentemente estranho, o romance de Saramago confirma que

> [...] Deus está inocente. Inocente como algo que não existe, que não existiu nem existirá nunca, inocente de haver criado um universo inteiro para colocar nele seres capazes de cometer os maiores crimes para logo virem justificar-se dizendo que são celebrações do seu poder e da sua glória, enquanto os mortos se vão acumulando [...] (Saramago 2001: [s.p.]).

A apresentação de um ser egóico – à distância da ideia cristã de caráter sagrado, na qual Deus seria bondoso, justo e misericordioso – redimensiona o tratamento e insere o quilate literário ao texto. A visão religiosa apresentada pelo romance de Saramago não é aquela que se assenta na orientação crística[2], e sim da imagem de uma entidade que possui um temperamento muito semelhante ao humano. Ou seja, esse ser é instável: faz o bem, fica feliz, perdoa, reconhece o erro e até aceita a existência de seres mais poderosos no universo. Podemos constatar tal fato no excerto que segue:

> Andarás errante e perdido pelo mundo, Sendo assim, qualquer pessoa me poderá matar, Não, porque porei um sinal na tua testa, ninguém te fará mal, mas, em pago da minha benevolência, procura tu não fazer mal a ninguém, disse o senhor, tocando com o dedo indicador a testa de Caim, onde apareceu uma pequena mancha negra, Este é o sinal da tua condenação, acrescentou o senhor (Saramago 2009, 37).

A vacilação de ações e opinião aponta que Deus, assim como o ser humano, se equivoca, é partidário e delibera de forma parcial. O romance clareia que a figura divina questionada é a exata realização da máxima agostiniana, ou seja,

[2] Usamos o neologismo para diferenciar a ideia de pensamento emanado das palavras de Cristo frente a doutrinação propalada pelas diversas denominações cristãs.

esse Deus é, *ipsis litteris*, igual aos deuses gregos, imagem e semelhança da humanidade. Essa projeção nascida da figuração humana é extremamente violenta, pois emana nossos sentimentos mais íntimos, tanto os bons quanto os maus – inclusive assume a sua «[...] porção de culpa", que "não absorve" a da humanidade, impingindo a ela o merecido "castigo» (Saramago 2009, 35-6). A denúncia efetivada pelo protagonista do romance, qual voz profética – como já afirmamos – não se erige, então, contra *a ideia* de Deus, mas sim contra *uma ideia* de Deus, portanto, um texto alegórico. Por isso as personagens são todas marcadas textualmente em letras minúsculas, fiéis à noção de representantes da coletividade, sem identificação plena[3]. A problematização de fatos se dá a partir de sistemas totalitários e verdades universais que precisam ser desconstruídos em favor de uma reelaboração do mundo por meio da narrativa; essa possibilita outras vidas possíveis, carregadas de *diferentes verdades*.

Ao voltarmo-nos para o romance, constatamos que os capítulos iniciais, apesar de se parecerem com o mítico narrar da criação bíblica, apresentam certa problemática: a questão da fala e, por consequência, de suas bem-aventuranças. Deus, um sujeito solitário, resolve criar o primeiro casal do paraíso e os orienta a não comer do fruto da arvore do bem e do mal, instalada no meio do jardim edênico. A diferença da trama se faz notar por pequenas transformações que subvertem o sentido original por meio da releitura crítica. Um dos processos se evidencia na negação da bondade plena. Se no *Gênesis*, depois de realizar suas ações fundacionais, Deus constata que «tudo era bom», *Caim* subverte a assertiva apresentando uma divindade furiosa, esquecida de colocar a língua/fala em suas criaturas. O romance, ao apresentar Deus, diz que Ele «[...] num acesso de ira, surpreendente em que tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat» (Saramago 2009, 9) e, com uma nova ação, resolve seu problema. Após a correção do deslize, a sequência perdura a imitação parafrástica: o casal come do fruto proibido, causam a ira divina e perdem o direito ao paraíso.

A continuidade da narrativa apresenta a consequente expulsão nascida da desobediência. Na recriação romanesca, a primeira providência tomada pelo casal após o degredo foi a de arranjar abrigo para fugir do sol que tostava peles, uma realidade bem diferente das amenidades a que estavam habituados. O caso é resolvido com a ajuda divina:

> Dito isto, o senhor fez aparecer umas quantas peles de animais para tapar a nudez de adão e eva, os quais piscaram os olhos um ao outro em sinal de cumplicidade, pois desde o primeiro dia souberam que estavam nus e disso bem se haviam aproveitado. [...] Carregando sobre os ombros as fedorentas peles, bamboleando-se sobre as pernas trôpegas, adão e eva pareciam dois orangotangos que pela primeira vez se tivessem posto de pé (Saramago 2009, 18).

[3] A letra minúscula para grafar nomes demonstra uma défice do sujeito em relação à sua representação. Assim, essa opção estilística representa, também, um modo proposital de diminuir/dessacralizar as personagens.

O trecho explicita, claramente, que Deus ajudou a Adão e Eva, além de relacionar suas vestes de peles fedorentas a orangotangos bípedes. Ademais, o casal vai morar em cavernas, aprendem a dominar o fogo e passam a viver em grupo. Essa sequência narrativa remete à proposta darwiniana cientificista de surgimento da humanidade, uma posição que, a primeira vista, parece querer diminuir o criacionismo, mas se vista com cautela, propõe uma nova mitologia na qual as teorias divergentes convirjam. O romancista reflete, no texto, o paradigma emergente que reclama para si uma proximidade entre teorias científicas e/ou bíblicas e criação literária. Saramago inicia, com essa proposição, sua atitude constante em *Caim*: brincar com as possibilidades. Transformar o simplório e o sutil em agudeza; barroquizar o discurso por meio de pequenas gratuidades aparentemente fortuitas.

Para além desses quesitos, outra questão, escondida incidentalmente, se apresenta no entrecho: a reescrita consciente descreve os acontecimentos do surgimento da humanidade com melindres historiográficos, ao mesmo tempo em que aproxima teoria(s) científica e criação literária. Tal ato parece propor uma possível saída aos caminhos intrincados entre literatura, Bíblia e pressupostos racionalistas. Para além, ressalta as falhas dos discursos aceitos, promove a carnavalização da narrativa e se coloca como agenciador de desconstruções:

> Que eles não disseram aquelas palavras, é mais do que óbvio, mas as dúvidas, as suspeitas, as perplexidades, os avanços e recuos da argumentação estiveram lá. O que fizemos foi simplesmente passar ao português corrente o duplo e para nós irresolúvel mistério da linguagem e do pensamento daquele tempo (Saramago 2009, 46).

Caim se apresenta, também, como paródia, um texto que promove a «[...] imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo» (Hutcheon 1985, 54). Ou seja, o romance agencia tradição e ruptura por meio de um discurso desestabilizador para retomar o diálogo entre presente e passado; redimensiona esses tempos para revelar História de maneira consciente. Ao eleger o mito edênico como revisitação, o autor português adentra um solo extremamente movediço, onde *facto* e *ficto* convergem, se misturam, se amalgamam. De uma perspectiva crítica, *Caim* remonta os mitos de Adão e Eva, Caim e Abel, Abraão e Isaac, Lilith, a Torre de Babel, o encontro de Moisés com Deus no Monte Sinai, a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra, Jó e, por fim, o contexto do dilúvio e a Arca de Noé, todos eles coordenados e fiduciados pelas mãos de um deus mitopoético. Em um processo de (auto)decifração nacional, Saramago (re)interpreta os mitos genesíacos por meio de uma leitura literal dos fatos: cria um discurso paródico que dessacraliza seus valores. O narrador deixa de lado a hermenêutica bíblica e renova significados via iconoclastia linguística.

Retornando, o romance passa a delinear sua trajetória principal a partir do terceiro capítulo, momento em que aparecem as personagens Caim e Abel. Sobre os dois o narrador faz um breve sumário no qual se refere a uma infância comum e, rapidamente, chega ao episódio do assassinato. A trama acompanha

parafrasticamente a desdita que acende a cólera de Caim para com Abel. Ela nasce por conta da rejeição sistemática e sem motivo, por parte de Deus, das oferendas do irmão mais novo em contrapartida ao primogênito. Ou seja, «Estava claro, o senhor desdenhava caim» (Saramago 2009, 33). Contudo, se até aqui a semelhança ao *Gênesis* bíblico é clara, no romance Abel percebe ser preferido em relação ao irmão e passa a zombar da *incompetência* fraternal, o que atiça a raiva e inflama a vingança de Caim: «Foi então que o verdadeiro carácter de abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, como se isso ainda fosse pouco, desatou a enaltecer a sua própria pessoa [...]» (Saramago 2009, 33). Em vez de apoio, escarnecimento. Abel deflagra uma tipificação da personalidade humana, a atrocidade facínora.

Tomado pela ira e pela inveja, o filho mais novo do casal edênico arma uma cilada e mata seu irmão «[...] a golpes de uma queixada de jumento que havia escondido antes num silvado, portanto com aleivosa premeditação» (Saramago 2009, 34), cometendo o primeiro homicídio na história da Humanidade. Ao confrontar Caim para saber de seus motivos mortíferos, Deus se desentende com sua criação e, indignado pelo ato, ameaça-o. A ironia deste momento alto da narrativa está na defesa que Caim faz de si. Ao afirmar-se como assassino, o protagonista acusa Deus de dividir consigo a responsabilidade:

> Que fizeste com o teu irmão, perguntou [deus], e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem de minha liberdade [...] Como tu foste livre para deixar que eu matasse a abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria [...] que aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado [...] (Saramago 2009, 34).

A citação apresenta algumas das características comentadas da releitura paródica do mito sob as rédeas da ironia. A fala de Caim expõe sua negação em aceitar a Deus como dono de si ou de sua liberdade e, ao apontar que se tivesse aceitado os sacrifícios dos dois irmãos o fratricídio não ocorreria, a personagem descarta a soberania divina se apresenta livre até mesmo para matar seu irmão Abel.

Essa liberdade de Caim o coloca como culpado, mesmo sem essa percepção por parte da personagem. O jogo criado pela narrativa desarma a figura divina de seu poder, mas também realoca sua imagem como culpado, não mais o soberano dono da verdade. Justamente nesse choque se encontra a motivação reflexiva que acompanha toda narrativa: Abel, um pastor abençoado e destoante, e Caim, um agricultor renegado; a morte de Abel inicia um constante confronto ideológico entre Caim com Deus; a «falta de perdão» divino justifica os traços de sedição para com o criador, mas não apaga a culpa existente no irmão assassino. Segundo uma leitura rasa do romance, poderíamos pensar que Deus é tira-

no-vingador, capaz de trucidar populações inteiras (como Sodoma e Gomorra) sem poupar crianças, enquanto Caim representa a figuração do sujeito cético cujos pensamentos são anacrônicos, reiterados por sua força, mas magoado por seu próprio erro:

> Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu Deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu Deus, mas não foi o delas (Saramago 2009, 97).

Contudo, o romance, em verdade, explana a corresponsabilidade existente entre criador e criatura pelos erros da terra.

O pecado do protagonista o coloca em uma situação complexa: marcado por Deus e condenado a vagar indefinidamente. Mas, diferente da personagem bíblica (condenado a errar pelo mundo), a de Saramago erra pelos tempos bíblicos; se torna um desterrado, um homem sem centro/raízes. Esse desterro permite ao narrador instaurar um jogo insólito que se realiza por um simples mecanismo: a personagem cruza fronteiras temporais, passa por «súbitas mudanças de presente que o faziam viajar no tempo» (Saramago 2009, 89) e se transforma em testemunha ocular de episódios pontuais e de alta importância para a construção da trajetória narrativa do *Primeiro Testamento*[4].

Essa proposição alia o universo insólito da literatura ao universo do maravilhoso bíblico, promovendo uma argumentação que desconstrói as bases de sustento da fé judaico-cristã; uma composição paródica que (re)cria criticamente para apontar falhas sociais e religiosas via ficção. Essa recriação, enquanto escrita palimpsesta, modifica a ordem cronológica do texto padrão e, canhestramente, trafega por cenas que permitem ao leitor avaliar a imagem de Deus em favor de novas proposições para ela.

Saramago, como em *A jangada de Pedra*, se vale de um discurso portentoso realista para conceder a seu protagonista o dom da transmigração temporal e testemunhar episódios importantes em nova chave, afinal não é mais um narrador a contar, segundo uma visão posterior e deliberadamente parcial, o que aconteceu e sim uma personagem vivenciando situações inusitadas como em:

> E então, ó surpresa, ó pasmo, ó estupefacção, a paisagem que caim tinha agora diante de si era completamente diferente, verdes de todos os verdes alguma vez visto, com árvores frondosas e frutíferas, complexos de água, uma temperatura suave, nuvens brancas boiando no céu. Olhou para trás, a mesma aridez de antes, a mesma secura, ali nada havia mudado. Era como se existisse uma fronteira, um traço a separar dois países, Ou dois tempos, disse caim sem consciência de havê-

[4] Adotamos os termos *Primeiro* e *Segundo Testamento* em todo nosso trabalho em consideração às justificativas de uma leitura ecumênica como bem expressa na Introdução Geral da *TEB* (*Tradução Ecumênica da Bíblia*), tradução que consultamos para nossa pesquisa.

> lo dito, o mesmo que se alguém o estivesse pensando em seu lugar. Levantou a cabeça para olhar o céu e viu que as nuvens que se moviam na direcção donde viemos se detinham na vertical do chão e logo desapareciam por desconhecidas artes. Há que levar em consideração o facto de caim estar mal informado sobre questões cartográficas, poderia mesmo dizer-se que esta, de certo modo, é a sua primeira viagem ao estrangeiro, portanto é natural surpreender-se, outra terra, outra gente, outros céus e outros costumes. Bem, tudo isso pode ser certo, mas o que ninguém me explica é a razão de as nuvens não poderem passar de lá para cá. A não ser, diz a voz que fala pela boca de caim, que o tempo seja outro, que esta paisagem cuidada e trabalhada pela mão do homem tivesse sido, em épocas passadas, tão estéril e desolada como a terra de nod. Então estamos no futuro, perguntamos nós, é que temos visto por aí uns filmes que tratam do assunto, e uns livros também (Saramago 2009, 77).

O princípio da verossimilhança neorrealista presente nos textos que se querem históricos deixa, aqui, de ser imperioso e o recurso fantástico, que deveria ser transgressor naquele tipo de narrativa, se torna o *modus operandi* de *Caim*: ativa a perspectiva realista mágica. Em oposição às aporias temporais aristotélico-agostinianas, o narrador saramaguiano, sob uma perspectiva fenomenológica, redimensiona o universo ficcional.

Ao cruzar a fronteira temporal pela primeira vez a personagem chega a um lugar diferente de tudo já conhecido, a terra de Nod, que «significa terra da fuga ou terra dos errantes [...]» (Saramago 2009, 45). Segundo o *Gênesis*, Caim foi banido para lá após matar seu irmão Abel. A raiz hebraica do vocábulo é vaguear – referência à vida nômade de Caim e seus descendentes, os chamados cainitas. Apesar de parecer fortuita, a relação entre cidade e sujeito alcança mais possibilidades do que possamos imaginar.

Nod representa, na diegese narrativa, a marca específica de um sujeito errante, alguém que foge, inclusive de si – marcas do próprio protagonista. Ora, nessa terra Caim arruma emprego como amassador de barro e toma contato com Lilith. Altamente sedutora – como seu protótipo –, a personagem feminina atrai para si os homens que deseja, leva-os para sua cama e esgota-os sexualmente. Mesmo alertado sobre os perigos advindos ao se relacionar com a rainha, Caim não consegue passar despercebido. Logo, de trabalhador passa a amante. A cena que antecede o primeiro encontro íntimo dos dois é emblemática, pois guarda o aspecto mais evidente do romance como um todo: suas bruscas mudanças de um estado a outro – da passividade à brutalidade, de uma terra a outra, do desconhecimento ao conhecimento, do realismo ao insólito, da vida à morte, do carinho à lascívia:

> Conduzido por elas a um quarto separado, Caim foi despido e logo lavado dos pés à cabeça com água tépida. O contacto insistente e minucioso das mãos das mulheres provocou-lhe uma erecção que não pôde reprimir, supondo que tal proeza seria possível. Elas riram e, em resposta, redobraram de atenções para com o órgão erecto, a que, entre novas risadas, chamavam flauta muda, o qual de repente havia saltado nas suas mãos com a elasticidade de uma cobra. O

> resultado, vistas as circunstâncias, era mais do que previsível, o homem ejaculou de repente, em jorros sucessivos que, ajoelhadas como estavam, as escravas receberam na cara e na boca (Saramago 2009, 54).
> [...] lilith e caim parecem dois esgrimistas que apuram as espadas para um duelo de morte. [...] ela mesma dissera, Estarás aqui dia e noite, só não tinha acrescentado, Serás, quando eu assim o decidir, o meu boi de cobrição, palavra esta que parecerá não só grosseira como mal aplicada ao caso, uma vez que, em princípio, cobrição é coisa de animais quadrúpedes, não de seres humanos, mas que muito bem aplicada está porque estes já foram tão quadrúpedes como aqueles, porquanto todos sabemos que o que hoje denominamos braços e pernas foi durante muito tempo tudo pernas, até que alguém se terá lembrado de dizer aos futuros homens, Levantem-se que já é hora. [...] Caim dá voltas à vida na sua cabeça e não lhe encontra explicação, veja-se esta mulher que, não obstante estar enferma de desejo, como é fácil perceber, se compraz em ir adiando o momento da entrega, palavra por outro lado altamente inadequada, porque lilith, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra (Saramago 2009, 58-9).

Os trechos são descritivos da admissão de Caim por Lilith como amante. Embora ela fosse casada com Noah – marido infértil, motivo usado pela insaciável personagem para manter casos extraconjugais à sua vista – a rainha possui uma independência sexual plena em relação aos homens – traço comum de seu protótipo mítico. A tradição cabalística que embasa a figura de Lilith permite, por um lado, sua manutenção e, por outro, contamina a narrativa de forma a renová-la por sua diferença contextual. Podemos constatar esse choque no primeiro excerto, espécie de iniciação catequética e consagração batismal que se dá por meio do estímulo (catequese) e ejaculação (batismo) de Caim sobre a face das escravas. Importa-nos ainda, na cena descrita, que o pênis de Caim é chamado de flauta muda. O termo evoca um instrumento, objeto ao qual ser humano recorre quer e não quando necessita. Ao nomear o pênis com um vocábulo *instrumental* o narrador promove uma aproximação do órgão a um objeto de uso para fins práticos, um para causar prazer auditivo, o outro sensitivo-sexual.

O licencioso se completa, já no segundo trecho, com o momento orgíaco entre Lilith e o protagonista, quando a libido e a volúpia se tornam a tônica da narrativa, processo de mescla entre o coito animal e relação sexual entre humanos. Ao tratar Caim como boi de cobrição, o narrador recorda que a raça humana, por evolução, descende de animais quadrúpedes e, automaticamente, aloca Caim como passivo, boi que serve apenas para copular, cumprir – como a flauta – um objetivo. Assim, a figura da personagem 'objeto' serve, a princípio, para sanar as necessidades sexuais de Lilith, mulher insaciável por natureza e ativa no ato sexual.

O protagonista, na presença de Lilith, passa de seu estado de passividade ao de sujeito atuante sexualmente; de sua castidade brota a ardência sexual. Sua potência faz a rainha se apaixonar e, contrariando o usual, não encontra forma de esgotá-lo voluptuosamente. Assim, não há vitória ou derrota, mas um ema-

ranhar de perspectivas que levam à paixão correspondida e, por sua marca diferencial, faz com que Caim permaneça na cidade e acabe por engravidar Lilith.

Representativa da mulher que age, a rainha de Nod assume no livro o lugar da esposa de Caim e mãe de Enoch, o filho da luxúria. A união entre Caim e Lilith revela ao leitor ser possível, partindo de histórias moralmente condenáveis, manter uma dignidade que se sobrepõe a valores estereotipados: Lilith se torna 'digna', não se envergonha de sua natureza, revela-se capaz de amar, perdoar e, ao mesmo tempo, ser dona de si. Sua figura mítica amplia a discussão romanesca ao colocar em pauta a validade de outras versões da história – que sempre circularam no seio da cultura ocidental –, além de retomar a antiga questão entre factual e ficcional para a construção do texto literário, mas dessa vez pautada em um âmbito profundamente metaficcional.

Após certa permanência na cidade, Caim parte de Nod e transita para um período outro, onde acontece seu primeiro encontro com Abraão prestes a sacrificar seu filho Isaac a Deus. A narrativa original conta que o sacrifício foi impedido a tempo por uma criatura alada, mas no romance, é Caim que se antecipa ao anjo e impede a ação de Abraão. Quando tudo se resolve, o anjo do senhor aparece, atrasado, para realizar uma obra já acabada. A ação perpetrada por Caim desfalca a atitude divina e promove a dessacralização propositiva do texto. A importância da cena se dá, mais uma vez, por quesitos éticos. Ao negar um ato de sacralização da violência, Saramago redimensiona o olhar da fé. Não há negação divina, apenas excesso de violência como um estado necessário de ser expurgado. Qual o *Anticristo* nietzschiano, o romance/ensaio elege uma crítica específica a determinado procedimento dos propaladores do cristianismo: seu viés dominador, que submete a humanidade (ou, pelo menos seus fiéis) a uma dependência ao sofrimento para alcançar o perdão dos pecados e a graça divina e, mais, à imposição de uma crença/ideia única por meio da força e de atitudes violentas (muitas vezes usando, para isso, a «vontade de Deus»).

Ao contrário do que parece, Saramago não promove, nos trechos citados, uma crítica a Jesus, mas sim à violência do Cristianismo em prol do poder absoluto (religioso, político e/ou filosófico). Já não se trata mais de pôr em xeque o próprio Deus mediante a crucificação de Jesus Cristo, antes de construir uma personagem cuja característica é a de apostrofar o Criador pessoalmente em momentos cruciais da narrativa, culminando em sua execução simbólica mediante a destruição daquilo que se infere ser a sua obra mais preciosa: a humanidade.

O último episódio do livro, que reencena a questão da violência e seus desdobramentos, envolve as personagens Noé, Caim e Deus. Enquanto viajante, o protagonista acaba por parar no tempo/espaço em que Noé realiza a construção da arca para nela tomar lugar quando acontecer o dilúvio. Caim é aceito para embarcar junto com a família de Noé e repovoar a terra depois do incidente divino, mas, durante o evento, mata a todos presentes na embarcação em uma tentativa, um tanto quanto nietzschiana, de fazer acabar com a existência de Deus e seu domínio sobre a humanidade. O encerramento do romance, mesmo se lido enquanto tal – ficção e, ainda, ficção da ficção –, por si só esvaziaria qualquer discus-

são de ordem teológica. Ele deixa entrever, como já vimos apontando em nossa reflexão, uma interessante discussão ética: a defesa de certa retidão de conduta revelada pela coerência de atitudes tanto do protagonista quanto do narrador:

> Apesar de assassino, caim é um homem intrinsecamente honesto, os dissolutos dias vividos em contubérnio com lilith, ainda que censuráveis do ponto de vista dos preconceitos burgueses, não foram bastantes para perverter o seu inato sentido moral da existência, [...] (Saramago 2009, 143).

O trecho evoca um procedimento comum ao discurso do escritor português: a acronia entre o fato narrado e os conhecimentos postos em enunciação pelo narrador. Sua voz, ao questionar a moral do casal romanesco, faz o leitor vacilar frente ao pronto, exigindo que haja uma maior atenção e verificação para que nada seja julgado de forma fixa; as ideias são reinterpretadas conforme a verdade se movimenta. Ao usar o termo burguês, o narrador aproxima o julgamento do enlace sexual entre Caim e Lilith sob uma moral cristã atual, e não judaica, (mesmo romana ou grega) – conforme exige o contexto temporal. O texto deflagra, por essa acronia, que não há representação da Verdade, mas de *uma verdade dentre outras* sobre os fatos.

Em última análise, *Caim*, nos embates entre o factual bíblico e o inventivo, preenche lacunas de significação deixadas pelo texto genesíaco e dessacraliza o consagrado como oficial para reorganizar sua proposta epistêmica de sociedade pacífica, sem violências de qualquer tipo. A presença da mítica Lilith permite-nos pensar a recriação fundamentada em uma posição gnóstico-filosófica na qual a fantasia, guiada pela presença do narrador – e suas interferências –, aponta para um universo pretendido. Nesse, o ser humano é um sujeito competente para lidar, equacional e equilibradamente, com o bem e o mal – para além de qualquer manipulação divina.

Não há profanação, mas uma dessacralização que não nega o religioso. Qual sujeito marcado por seu tempo, o escritor português deixa jorrar de sua pena a preocupação com o sagrado; assassina aquilo que de regra há nele de ruim para por em evidência uma nova perspectiva. Ao deslocar significados e, causticamente, negar a imagem de uma entidade abstrata e residente no inconsciente coletivo eivada de valores psicológicos e violentos, o escritor institui uma transfiguração das propriedades subjetivas religiosas: um Deus não confiável para o recebimento da entrega plena, de credibilidade e justa crença, complexo e humanizado, passível de erros e empatias.

Parece-nos, outrossim, existir da parte do autor uma procura em promover o panorama psicológico humanizado deste divino para poder negá-lo em favor de outra imagem, menos sujeita a falhas, maldades e injustiças; similar aos seres humanos. Dessa forma, a única ação de Caim é a de quebrar a passividade diante das inescrutáveis/incompreensíveis ações divinas. Tal qual o filósofo alemão, Saramago aponta a morte de um Deus que é inclemente, intolerante e intransigente para com a humanidade, um ser concretamente antropomorfizado que apresenta uma igualdade de caráter entre criador e criatura. *Caim* assume outras mortes para que o plano de uma nova civilização não seja concretizado e

mais uma vez Deus brinque, jogue e/ou manipule com a vida humana, igual fez com a primeira civilização, destruída pelo dilúvio divino:

> Quando as tartarugas, que tinham sido as últimas, se afastavam, lentas e compenetradas como lhes está na natureza, deus chamou, Noé, noé, por que não sais. Vindo do escuro interior da arca, caim apareceu no limiar da grande porta, Onde estão noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí, mortos, respondeu caim, Mortos, como, mortos, porquê, Menos noé, que se afogou por sua livre vontade, aos outros matei-os eu, Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta [...] (Saramago 2009, 172).

Entretanto, o assassínio deste Deus carrega um ensinamento diferente daquele de Nietzsche: ao tentar apagar *toda* a possibilidade de existência do numinoso *Caim* desvela que, enquanto ser figurativo, Deus é parte constitutiva da realidade e, mais que isso, da humanidade em si. Matá-lo significa destruir a vida, tão incrustado ele se encontra à nossa condição. Não há fim de Deus sem fim da humanidade. As duas instancias precisam aprender a conviver.

Sem litanias efabulativas, podemos concluir lendo a marca feita por Deus em Caim e que o acompanha em todo o romance como símbolo de duas certezas: a da presença divina na constituição física do homem/mulher, assim como sinal de reconhecimento da parcela de culpa divina pelos erros cometidos por cada ser, um sinal de seu «[...] acordo de responsabilidade partilhada [...]» (Saramago 2009, 35). Na poderia ser de outra forma o final do romance: ele encerra-se com uma eterna conversa entre criador e criatura. Deus e Caim discutem, eternamente como convém a todo processo alegórico, a humanidade, seus erros, acertos e problemas. E aqui, novamente, temos totalmente reorganizado aquele conceito de humanidade e ideias humanistas propalados por Sassoli, redirecionado eticamente por meio da releitura de conceitos e imagens advindos da cultura judaico-cristã.

Ao retomar a paternidade bíblica em chave mítica, Saramago apresenta, imbuído naquele espírito solidário de Sassoli, um projeto ficcional de qualidade social. Em outros termos, *Caim* é o exemplo de que Saramago não quer apagar as bases da sociedade contemporânea, mas transformá-las, melhorá-las, encontrar possibilidades de diálogo para seu funcionamento e, principalmente, para a melhoria da vida.

Referências bibliográficas

Bíblia TEB (*Tradução Ecumênica da Bíblia*). 1994. São Paulo: Edições Loyola.

Eliade, M. 2010. *O sagrado e o profano*, trad. R. Fernandes, São Paulo: WMF Martins Fontes.

Hutcheon, L. 1985. *Uma teoria da paródia*, trad. T.L. Pérez, Lisboa: Edições 70.

Río, P. del. 2009. *Caim – O romance de José Saramago*. http://www.josesaramago.org/caim-o-romance-de-jose-saramago/ (08/22).

Saramago, J. 2001. "O fator Deus." *Folha de São Paulo* 19 de setembro, 2001. http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u29519.shtml (06/22).

Saramago, J. 2009. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sassoli, D.M. 2021. "A liberdade e a Europa: uma construção de todos / Freedom and Europe: a construction of all." *Bruxelas: European Union. European Parliament. General Directorate for Communication. Civil Society Outreach Unit*, https://infoeuropa.eurocid.pt/registo/000086336/documento/0001/ (09/22).

Tenório, W. 1998. "A confissão da nostalgia." In *Saramago segundo terceiros,* org. L. Lopondo, 131-43. São Paulo: FFLCH\USP.